

LÍBANO ZUMALACÁRREGUI, Ángeles, *Toponimia medieval en el País Vasco* (A), Bilbao, Euskaltzaindia, 1995, 639 pp. (ISBN: 84-85479-77-7)

El ámbito de la ciencia en general y el de la historia de la lengua en particular se enriquecen cuando un trabajo ambicioso como éste viene a dar luz sobre un tema inabordado hasta el momento de su publicación: la toponimia medieval en el País Vasco. La autora y sus colaboradores decidieron, felizmente, poner fin a este rincón oscuro de la historia. Además, como muy bien dice el prologuista, Dr. García de Cortázar, «la toponimia constituye una fuente de conocimiento de nuestra historia, de la pasada y de la presente...» porque los términos toponímicos son, efectivamente, testimonio cierto del devenir histórico de una comunidad humana.

El eminente carácter de consulta de esta obra ha limitado la importancia que, comúnmente, se concede a los apartados introductorios y conclusivos de un trabajo lingüístico. En tan sólo treinta y dos páginas, además del ya citado prólogo de García de Cortázar, la autora da paso a cinco puntos: una introducción, las fuentes documentales, la recopilación del material toponímico y su informatización, unas consideraciones finales y el listado de las fuentes documentales utilizadas en el estudio. Las restantes seiscientos siete páginas están divididas entre el «Índice toponímico» o listado alfabético de las variantes toponímicas medievales referidas al País Vasco y Navarra, y lo que la autora denomina «Índice inverso».

En la introducción se constata la efectiva escasez de fuentes documentales del País Vasco, por oposición al área de Navarra donde los estudios sobre lingüística histórica gozan de una envidiable salud, gracias, en parte, a la riqueza y abundancia de documentos relativos a la Edad Media.

Los datos se han recopilado, como se especifica en el siguiente apartado, en los Cartularios medievales (de Navarra, Aragón, Rioja y Castilla) y obras históricas anteriores al siglo XIII. Así es como el corpus documental se ha formado a partir de las alusiones explícitas que en dichos textos se hacía a los nombres de lugar de las tres provincias del País Vasco: Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, y de Navarra.

El tercer punto pone de manifiesto la absoluta necesidad, ante la ingente cantidad de datos, de la informatización de los mismos, apo-

yándose en las tradicionales fichas toponímicas, para avanzar en el trabajo y agilizar el proceso de recopilación del material.

En el cuarto apartado se formula el objetivo de esta obra, la cual forma parte de una colección más extensa (presentada oficialmente por primera vez en el *III Congreso de Onomástica/ Toponimia* organizado por la Real Academia de la Lengua Vasca/Euskaltzaindia en Estella (Navarra) en septiembre del año 1989): se trata sólo de una reunión de variantes toponímicas; no se trabaja sobre las conclusiones porque excederían los límites, ya suficientemente amplios y ambiciosos, de la recopilación toponímica diacrónica.

Esta obra, en especial, abarca exclusivamente las variantes cuya letra inicial es la A. El procedimiento seguido para su ordenación y clasificación se basa, como ya se ha dicho, en el sistema de las fichas, pero dentro de un programa informático que facilita el trabajo más mecánico y monótono de un rastreo de esta magnitud. Cada ficha, como muy bien aparece en el «Índice toponímico», comprende cinco líneas: la primera, la variante encontrada en los textos, tal y como aparece en ellos; la segunda, el contexto; la tercera, el autor, obra, volumen, página y año en los que es citada; la cuarta, el título del documento y la 'nominación', término que introduce la autora para especificar el tipo de núcleo poblacional de cada variante toponímica, según el propio contexto; la quinta y última, el topónimo actual y su localización geográfica en una de las cuatro provincias.

Cierra esta concisa enmarcación de la obra en sí una relación de las fuentes documentales utilizadas para la creación de este corpus.

Así pues, como resultado de todo lo dicho, el «Índice toponímico» es un listado, ordenado alfabéticamente, de las variantes aparecidas en los Cartularios medievales anteriores al siglo XIII y obras históricas de la misma época. A cada variante le pueden corresponder tanto una como varias fichas, puesto que se recogen todas y cada una de las ocasiones en que un término toponímico hace su aparición. Se presentan también variantes sin correspondencia con topónimos actuales, como por ejemplo *Algavar*, *Amira*, etc., de las cuales no se indaga ni su etimología ni su relación más o menos directa con posibles topónimos modernos, porque el carácter de la obra es necesariamente descriptivo.

COMITÉ DIRECTIVO

Director: Ignacio Arellano

Editor: Víctor García Ruiz

Editor adjunto: M^a Victoria Romero

CONSEJO EDITORIAL Manuel Casado, Ángel Raimundo Fernández,
Mercedes Fornés, Francisca Lautre, Javier de Navascués, Carmela Pérez-
Salazar, Carmen Saralegui, Kurt Spang, Miguel Zugasti.

Redacción: Luis Galván/ Esmeralda Gómez/ Margarita Iriarte

Rilce se publica con una Ayuda a la Edición del
Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura

RILCE. Revista de Filología Hispánica (hasta 1988 RILCE. Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas) representa el órgano difusor de investigación en este campo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra. Desde 1985 se publica dos veces al año. Acepta trabajos científicos, escritos en español, sobre literatura española en todas sus épocas, literatura hispanoamericana, lengua española, lingüística y teoría literaria.

La revista cuenta con un Comité Científico de especialistas que evalúa de forma anónima todas las colaboraciones recibidas. Dos informes independientes son necesarios para la publicación de un trabajo.

Los autores deberán observar estrictamente las Normas Editoriales que figuran en contracubierta.

RILCE es recogida regularmente en repertorios como PMLA, Year's Work e Índice Español de Humanidades.

Toda la correspondencia, envío de originales, libros o revistas para su reseña, cheques para pagos, etcétera diríjase a:

RILCE. Biblioteca de Humanidades. Universidad de Navarra

31080 PAMPLONA. (ESPAÑA)

Tfno 948/ 425600 Fax 948/ 425636 Prefijo Internacional: 34 48/

Dirección electrónica: rilce@mail1.cti.unav.es

SUSCRIPCIONES PARA ESPAÑA: DOS NÚMEROS año, 2.400 ptas (IVA incluido).

SUSCRIPCIONES PARA EL EXTRANJERO: DOS NÚMEROS al año, 30 dólares USA (IVA incluido para CEE).

NÚMEROS SUELTOS España: 1.700 ptas (IVA incluido); resto 2.000 ptas ó 18 dólares USA.

Rilce acepta pagos mediante transferencia bancaria a BANCO VASCONIA (nº cuenta 0095/ 4732/ 89/ 06000080/16) Agencia nº 9, Pío XII, 32, 31008 PAMPLONA o mediante cheque.

Todo tipo de pagos, a nombre de: SERVICIO DE PUBLICACIONES UNIVERSIDAD DE NAVARRA—RILCE

© Pamplona, 1997, RILCE

Depósito legal: NA 811.1986

DAHMS, Bernd, *Bartolomé de las Casas* (1484-1566): *Indio im 16. Jahrhundert und ihre Rezeption in lateinamerikanischer Literatur*, Tübingen / Basel, Francke, 1993 (Kultur und Erkenntnis: Schriften der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 9), 303 pp. (ISBN: 3-7720-2400-9)

WESCH, Andreas, *Kommentierte Edition und linguistische Untersuchung der «Información de los Jerónimos» (Santo Domingo 1517): Mit Editionen der «Ordenanzas para el Tratamiento de los Indios» (Leyes de Burgos, Burgos / Valladolid 1512/13) und der «Instrucción dada a los Padres de la Orden de San Jerónimo» (Madrid 1516)*, Tübingen, Gunter Narr, 1993 (Tübinger Beiträge zur Linguistik, 388). 304 pp. (ISBN: 3-8233-5053-6)

La cercanía del quinto centenario del descubrimiento, exploración y colonización de América mantiene vivo el interés de los filólogos hacia la lengua y la literatura hispánicas de ese tiempo. Las obras de Dahms y de Wesch tienen su punto de partida histórico en los época de la consolidación del dominio español en las Antillas y en la figura del dominico Bartolomé de Las Casas, que llegó a ser desde encomendero en Hispaniola a obispo de Chiapas (1484-1566).

Desde el punto de vista literario, la tesis doctoral que Bernd Dahms presentó en 1989 en la Universidad «Heinrich Heine» de Düsseldorf, viene a llenar un hueco que hasta ahora no se había percibido al estudiar a Las Casas. Abundan los estudios referentes a su vida y obra, a su pensamiento político, filosófico y teológico y, sin embargo, apenas se conocían más que algunos detalles de la recepción de su figura en el quehacer literario. El autor estudia la presentación de Las Casas como personaje de obras representativas del teatro iberoamericano del siglo XX, aunque no desdeña tratar algunas obras pertenecientes a otros géneros que redondean un tanto su trabajo.

El libro se divide en diez capítulos. Los cuatro primeros sirven de introducción y marco a los cinco siguientes. Estos forman el cuerpo central de un estudio que culmina con la síntesis del último capítulo.

Los capítulos introductorios resultan de gran utilidad. El primero (9-15) presenta el tema en su contexto histórico y científico y se detiene en consideraciones metodológicas. El autor desarrolla un instrumento analítico de gran sencillez (cfr. 12) y lo aplica con rigor a todas las obras (capítulos 5-10). Se estudian el escritor y su obra, el argu-

mento, la caracterización del personaje de Las Casas y su evolución a lo largo de la obra, la historicidad de la acción y la intención del escritor. La caracterización de Las Casas se obtiene por medio de los juicios de los demás personajes, de la opinión de Las Casas sobre sí mismo, de su modo de hablar y de actuar. El autor analiza en su caracterización las cuestiones políticas, religiosas y étnicas, que preocupaban a Las Casas y que han pasado a ser componentes de su imagen.

El segundo capítulo (17-25) relata brevemente vida y obra de Las Casas con un excelente conocimiento de la bibliografía correspondiente. En los capítulos tercero (27-47) y cuarto (49-73) se dibuja la historia de la recepción de la obra y el pensamiento lascasiano en las manifestaciones culturales y literarias de Europa y América hasta el presente. Mientras en los siglos XVI y XVII, las ideas de Las Casas se silencian en España y en el extranjero se utilizan en conflictos de tipo religioso e ideológico contra sus intereses políticos y mercantiles y a favor de movimientos políticos de independencia (27-31), los siglos XIX y XX ven la rehabilitación de Las Casas en España y la integración y transformación de su pensamiento en las distintas corrientes ideológicas originadas en acontecimientos de tipo revolucionario, restaurador o incluso expansionista (33-47). La presencia de Las Casas como personaje dentro del ámbito literario se inicia en España con el poema épico *Elegías de varones ilustres* (1589) de Juan de Castellanos (1522-1607) y en el extranjero con el diálogo Truchliv'y (1624) del checo Jan Amos Komenský (Comenius) (1592-1670). Dahms subraya de un modo muy especial el papel desempeñado por el alemán Reinhold Schneider (1903-1958) y su narración breve *Las Casas vor Karl V. Szenen aus der Konquistadorenzeit* (1938) como protesta contra el régimen nacionalsocialista (55-60, ver capítulo 10).

El cuerpo central del libro analiza obras de temática lascasiana de la literatura iberoamericana actual. En el quinto capítulo (75-179) se analizan las obras de teatro *La Audiencia de los Confines* (1957) del guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974), *Tragedia indiana* (1959) del cubano Luis Baralt (*1892), *Un réquiem por el Padre Las Casas* (1960) del colombiano Enrique Buenaventura (*1925), *Corona de luz* (1963) del mejicano Rodolfo Usigli (1905-1979), *Los hombres del cielo* (1965) del también mejicano José Ignacio Retes (*1918) y *El santo de fuego* (1974) del guatemalteco Mario Monteforte (*1911).

El sexto capítulo (181-199) está dedicado al diálogo teatral *Bartolomé o de la dominación* (1974) del peruano Augusto Salazar Bondy (1925-1974); el séptimo (201-207), a la novela *El arpa y la sombra* (1979) del cubano Alejo Carpentier (1904-1980); el octavo (209-218), al poema épico *El estrecho dudoso* (1966) del nicaragüense Ernesto Cardenal OCR (1925) y el noveno (219-223), a los poemas líricos *Fray Bartolomé de Las Casas* (1950) del chileno Pablo Neruda (1904-1973), *El Padre Las Casas lee a Isaías* (1974) del mejicano José Emilio Pacheco (*1939) y *Presencia del Che Guevara* (1979) del chileno Jaime Valdivieso. Dahms realiza en el cuerpo central del libro un examen exhaustivo, con gran profusión de citas breves y expresiones originales y evitando toda explicación que no pueda probarse por medio de los textos estudiados.

La síntesis que se ofrece en el décimo capítulo (225-263) sigue el mismo patrón que los anteriores y se completa con cuatro anejos (285-303), que presentan una visión esquemática complementaria de lo tratado en el libro. Dahms descubre que los literatos estudiados someten la vida, la obra y el pensamiento del personaje histórico de Las Casas a una desfiguración ficcional, que los pone al servicio de sus propias convicciones ideológicas, políticas, económicas o religiosas. Asturias y Retes los aprovechan para criticar la labor pasada y presente de la Iglesia Católica en América Latina; Monteforte y Salazar, para apoyar la teología de la liberación; Neruda y Buenaventura, para señalar vías para la lucha por mejorar la situación social de Latinoamérica; Salazar, para presentar un modelo marxista; Asturias y Baralt, para subrayar sus tesis indigenistas; Usigli, para crear una conciencia histórica latinoamericana (258-263).

Desde el punto de vista lingüístico, la tesis doctoral que Andreas Wesch presentó en 1992 en la Universidad Libre de Berlín también viene a llenar un hueco en el estudio del mundo en que se movió Las Casas. Ha habido muchos intentos de describir y analizar el español hablado a ambos lados del Atlántico al comienzo de la dominación española, sobre todo con vistas a dilucidar el origen del llamado «español de América». Y, sin embargo, poco se ha hecho para editar fuentes fidedignas a partir de las cuales se pudiera realizar tal descripción y análisis. La mayoría de las fuentes editadas hasta ahora ofrecían numerosos errores de transcripción y respondían a criterios de investigación

histórica o de divulgación popular por lo que no servían para realizar trabajos de lingüística histórico-dialectal. Para poner remedio a esta situación, Wesch edita de nuevo unos textos ya conocidos, a saber, la «Información de los Jerónimos», puesta por escrito en 1517 en Santo Domingo, a la que acompañan como término de comparación las «Ordenanzas para el tratamiento de los indios» y la «Instrucción dada a los padres de la Orden de San Jerónimo» originados poco antes en la Península Ibérica dentro del mismo proceso histórico.

El libro consta de una breve introducción (1-12) y de cinco capítulos. El capítulo 3 (48-209) es el central, ya que es el que presenta la edición de los textos mencionados con algunas consideraciones introductorias, notas de interés lingüístico en letra cursiva y anotaciones de carácter histórico. El resto de los capítulos enmarcan la edición abordando primero las cuestiones paleográficas e históricas y después las de tipo lingüístico.

En efecto, el capítulo 2 (42-47) presenta el método de edición empleado, que el autor denomina «diplomático-interpretativo» y que deriva del establecido por François Masai (*Principes et conventions de l'édition diplomatique: Scriptorium* 4 (1950) 177-193).

El capítulo 1 (13-41) sitúa los textos editados en su contexto histórico. A comienzos de 1511 los dominicos de Hispaniola comenzaron a protestar en contra de las vejaciones que la mayoría de los colonos infligían a los indios. Tales protestas tuvieron su eco en la promulgación de las «Ordenanzas para el tratamiento de los indios» (Leyes de Burgos), conservadas en tres manuscritos (cfr. 48-51). Wesch edita el manuscrito B, fechado en Valladolid el 23 de enero de 1513 y destinado a Puerto Rico, que se conserva, como el resto de las fuentes editadas, en el sevillano Archivo General de Indias. Al cabo de medio año se promulgaron en Valladolid las «Ordenanzas de 1513 declarando y moderando las de Burgos de 1512». Viendo que la legislación era todavía abusiva y que la situación de los indios permanecía igual, una delegación de dominicos, entre los que se encuentra Las Casas viaja a España para entrevistarse con el cardenal Francisco Ximénez de Cisneros (1436-1517), a la sazón regente de Castilla. Este decidió la creación de una comisión de investigación compuesta por tres frailes, Fray Bernardino de Manzanedo, Fray Luis de Figueroa y Fray Alonso de Santo Domingo. Estos son los destinatarios de la «Instrucción dada a los Padres de la Orden de San

Jerónimo» dada en Madrid el 13 de septiembre de 1516. Al llegar a Santo Domingo iniciaron una investigación que duró del 6 al 18 de abril de 1517 y cuyo resultado fue la «Información de los Jerónimos». Sin embargo, a pesar del apoyo recibido del juez de residencia Alonso de Zuazo, las aspiraciones de reforma que albergaban los frailes no se vieron recompensadas con el éxito a causa del fallecimiento del cardenal Cisneros y de una epidemia en Hispaniola, de modo que los jerónimos tuvieron que regresar a España en enero de 1519.

Los capítulos 4 (210-248) y 5 (249-293) están dedicados a consideraciones lingüísticas sobre los textos editados. El primero de ellos los enmarca en una tipología de textos centrada en los actos de habla que los originan. Wesch parte, por tanto, de los verbos que expresan el acto de habla y de las intenciones comunicativas que manifiestan, para pasar seguidamente a su fijación formal por medio de fórmulas hechas para el comienzo y el final y por medio de patrones morfosintácticos para el cuerpo central del texto. El segundo de ellos muestra de modo somero las posibilidades que ofrecen los textos de cara a la investigación del primitivo «español de América». El autor ofrece algunas cuestiones escogidas de fonética (sibilantes, <f> inicial), morfología (sistema verbal), lexicología (neologismos y descripción de campos semánticos) y fraseología (eufemismos).

Ambos trabajos constituyen excelentes ejemplos de que es posible realizar trabajos de investigación serios e interesantes utilizando marcos teóricos y metodológicos sobrios y elegantes que conducen hasta conclusiones bien fundadas y abren perspectivas a estudios de semejante índole en temas relacionados.

Valeriano Bellosta

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *La Musa de la Retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*, Madrid, C.S.I.C., 1994, 284 pp. (ISBN: 84-00-07434-3)

Este volumen recoge diversos trabajos del autor sobre cuestiones de teoría literaria; se encuentran en él estudios históricos, de reflexión abstracta, y ejemplos con textos concretos.

La Introducción plantea la variedad de métodos y de puntos de atención que se irán considerando: semiótica, hermenéutica, retórica, sociología. Decididamente, se deja de lado la desconstrucción, como incompatible con la valoración estética de las obras literarias y con su potencial educativo: la literatura permite descubrir el mundo y dominarlo, y así aumenta la libertad existencial del hombre.

La primera sección, «La Teoría literaria en España a partir de 1940», recorre la historia española de esta disciplina señalando varios periodos: en los años cuarenta comienza Dámaso Alonso sus trabajos de estilística, que se consolida en la primera mitad de la siguiente década con las aportaciones de Amado Alonso, Carlos Bousoño y otros. Entre 1956 y 1962, se desarrolla la teoría militante de izquierda, junto a trabajos más independientes, como la versología acústica de Rafael de Balbín. Hasta el final de la década en los simposios se advertirá la convivencia de la teoría militante con las influencias extranjeras, que son, mayoritariamente, de escuelas estructuralistas. Entre 1969 y 1975 se introducen la teoría literaria americana de raíz lingüística, la semiótica italiana y las teorías sociológicas más o menos marxistas. En esta época tiene lugar una crisis de las humanidades que se advierte en el anquilosamiento metodológico. Hasta el final de los setenta, se produce un desprestigio de los estudios «técnicos», pero siguen privando la estilística, el estructuralismo y la semiótica.

Una recapitulación va relacionando las corrientes descritas con los cambios en la política y la economía.

Por último, se revisan los trabajos del periodo 1981-1985, en que predominan la semiótica y la pragmática, y los estudios de tipo lingüístico; y un último capítulo señala las aportaciones españolas a las corrientes teóricas actuales en el mundo: formalismo, estilística, estructuralismo, marxismo y sociología, narratología, pragmática, estética de la recepción, retórica y neoretórica, etc. Se atiende sobre todo a libros publicados, más que a artículos, revistas o congresos.

«Las funciones externas del lenguaje» es un análisis de la teoría de Roman Jakobson acerca de las funciones del lenguaje y su relación con la estructura verbal de los enunciados. Se van examinando una a una, con especial demora en la función poética, y su relación con la literatura, para concluir que esta no puede explicarse enteramente a partir de aquella.

«De la estilística a la semiótica» enlaza en cierto modo con el asunto precedente: la estilística nace como disciplina lingüística, y posteriormente se aplica al estudio de la literatura; se le adhiere una filosofía idealista que pretende explicar el origen de las elecciones de estilo; con la metodología estructuralista se va logrando mayor precisión en la descripción de formalidades y mecanismos constructivos; pero posteriormente se da el paso a una gramática textual que atiende a los componentes pragmáticos y a los factores sicosociales de la literariedad. A partir de aquí, se realiza una revisión de la semiótica, que en demasiadas ocasiones ha llevado al pesimismo gnoseológico, pues tanto en la línea peirceana como en la greimasiana se niega la entidad del objeto que se investiga, y la posibilidad de un conocimiento cierto. Señala el autor cierta pretensión, extraviada, de sustituir la metafísica por la semiótica, con lo cual todo quedaría disuelto en «el vacío» o en «la historia». Por fin, se propone que, en consecuencia rigurosa con su objeto y presupuestos, la semiótica no puede aspirar a constituirse como «ciencia»; puede, a lo sumo, ser una «estrategia».

A continuación se pasa a parcelas más delimitadas. La primera es «Géneros literarios: teoría y análisis». Se constata lo extendido del concepto y de su relevancia para autores y lectores, por lo cual la categoría de género es interesante para el estudio de la literatura; sin embargo, las clasificaciones son difíciles. Los criterios en uso son muy variados: aquí se realiza un rico examen de propuestas de orígenes diversos, que se sistematizan por la instancia de comunicación que enfocan: el autor (y los criterios son su actitud ante el mundo, su sicología), el receptor, el contenido de las obras (donde se encuentran tanto teorías idealistas como positivistas, y la reflexión de Staiger, quien separa los conceptos de las obras para usarlos como categorías universales), las relaciones de obra y sociedad, y los rasgos formales (que son el criterio más utilizado: tiempo, funciones del lenguaje, situación comunicativa). El método del autor, que examina las propuestas de estudios concretos, permite advertir la variedad dentro de cada tendencia.

Luego se examina la problemática inherente a la cuestión. La principal dificultad está en distinguir entre la literatura y lo que no es literatura; la tríada tradicional de lírica, drama y narrativa no abarca toda la realidad literaria ni es exclusiva de esta, y, además, la delimitación no es nítida. Se resalta la necesidad de la precisión terminológica:

con la palabra *género* se han designado los géneros y subgéneros teóricos y los géneros y subgéneros históricos. Después de la sección expositiva, se propone una opción, siguiendo a Genette: el género debe definirse por rasgos formales, discursivos, y temáticos.

En el capítulo siguiente, sobre el *sainete*, se ensaya la aplicación de esta teoría, de modo que se constatan las dificultades que ofrece la tripartición antedicha, y los problemas de la clasificación genérica impresionista y asistemática. El método propuesto ofrece resultados, pero recorta la aplicabilidad del término en cuestión, así como la de cualquier término.

«Literatura y sociedad» se configura como un estudio de las aportaciones de los trabajos de Lukács y Goldmann a la teoría literaria, y sus limitaciones.

El primero, dentro de la escuela marxista, señala que el realismo literario debe desvelar el sentido de la historia y la raíz económico-social de la vida humana. Aplica a la estética la teoría del conocimiento de Lenin. Se distingue del «marxismo vulgar», contenidista y mecanicista, y, sin embargo, no logra superar las contradicciones inherentes a su método: la filosofía marxista le impone un a priori a la hora de enjuiciar las obras literarias, y si no lo acata incurre en contradicción entre sus supuestos teóricos y sus valoraciones; no se puede decir que haya articulado y demostrado las relaciones entre la sociedad, la historia y la literatura; el autor llega a la conclusión de que los trabajos de Lukács demuestran la imposibilidad de una estética marxista.

A continuación se examinan, empíricamente y sin exhaustividad, relaciones mutuas entre la literatura y la sociedad: difusión de la literatura, públicos especializados, valor documental de determinadas obras, etc. Se resalta, como en la introducción, el valor formativo de la literatura; y se propone como criterio para distinguir la «alta» y la «baja» literatura la tasa de información y redundancia.

Por último, se estudia el estructuralismo genético de Goldmann y los nexos que establece entre vida social, conciencia colectiva y creación literaria, y la teoría de la homología estructural. Se señala la falta de crítica con que, a pesar de lo que él creía, acoge Goldmann sus presupuestos marxistas.

«Homo Rhetoricus» es un ensayo sobre el valor de la retórica para lograr la adhesión emocional. La retórica sigue siendo eficaz, y se exa-

minan varios ejemplos de la publicidad o del habla diaria para demostrarlo. Como conclusión, se nos conduce a los debates clásicos sobre la sofística, señalando su actualidad: la complejidad de las mediaciones en la sociedad actual, y el pensamiento relativista, hacen que se desprestigie la pregunta por la verdad.

Las últimas secciones analizan determinadas obras literarias: la poesía de San Juan de la Cruz es una muestra de cómo la creación de un emisor poético ficticio favorece la descontextualización del discurso lírico y con ello la riqueza significativa, en tanto que la declaración en prosa es unívoca y efectúa una referencia concreta. Las columnas periodísticas de Francisco Umbral, de género de «crónica social» (en que se supone la regla de la verificabilidad), se construyen con tal riqueza de mecanismos retóricos que se imponen con carácter literario, como ficcionalidad que exime al autor de ciertas constricciones. Es una demostración de la fuerza pragmática de la elaboración lingüística, a base de una revalorización de la «función poética». La crítica de *El nombre de la rosa* y de *El péndulo de Foucault* se encamina a interpretar el sentido filosófico que simbolizan sus argumentos (posmodernidad, relativismo y negación de la verdad), y también a explicar su relación con la sociedad: *El nombre de la rosa* ha tenido dos grupos de receptores, los cultos que advertían todas las implicaciones filosóficas, y las masas que se interesaban por la trama policiaca; sin embargo, todos podían advertir, en mayor o menor grado, el mensaje antimetafísico. *El péndulo de Foucault* contiene una alta tasa de redundancia respecto de la anterior novela, aunque la trama sea distinta: tiene mucho, por tanto, de literatura comercial.

El libro no constituye un manual o tratado de teoría literaria en sentido estricto, sino, como propone su subtítulo, una investigación de determinados problemas y métodos de esta disciplina. El componerse de artículos redactados con anterioridad independientemente no lleva sin embargo al desorden, ya que se han organizado de manera lógica: marco histórico de la disciplina, cuestiones generales sobre literariedad y estudio de la literatura, y parcelas pragmáticas como teoría de los géneros, las relaciones de literatura y sociedad, y la retórica, para acabar con algunas prácticas analíticas como pruebas y ejemplos.

La sección histórica resulta un descubrimiento para quienes están acostumbrados a buscar la orientación teórica en el extranjero, pues

ciertamente se recorren a lo largo y ancho de España escuelas y obras de notable entidad; sólo se echa en falta una mayor atención a las labores de grupos, revistas, congresos. Por lo demás, no se trata de un libro de iniciación para quien busque conocer los principios y la metodología de la estilística, la crítica marxista, la semiología, etc., ya que estos conocimientos se dan por supuestos para realizar la narración del desarrollo de estas escuelas en España.

El estudio de la teoría de las funciones de Jakobson es interesante no sólo como exposición de las ideas del ruso, sino también por la propia postura que se propone acerca del lenguaje literario. Asimismo, la indagación sobre las características de una ciencia de la literatura, en función de su objeto, manifiesta un calado gnoseológico muy recomendable para quienes se adentran en este terreno. El mismo interés de fondo tiene el capítulo dedicado a la retórica, más atenta aquí a mecanismos generales de persuasión y a la relación de la retórica con la posmodernidad, que a la tradicional catalogación de figuras. El capítulo sobre los géneros literarios contiene un extenso panorama de posiciones teóricas, además de la propia del autor. Visto que aquellas no siempre se comparte, quizá habría sido interesante contar con una crítica, además de la mera exposición resumida. La sección sobre las relaciones de literatura y sociedad alterna el estudio crítico en profundidad de dos teóricos relevantes con el apunte esquemático de los posibles contactos e influencias entre los libros y su público; se trata siempre de superar las limitaciones del apriorismo de las teorías marxistas. Los ejemplos presentados al final del libro tienen la ventaja de ser la aplicación de las diversas perspectivas consideradas antes teóricamente, de modo que resultan complementarios y muy ilustrativos.

Se puede entender *La Musa de la Retórica* como un manual, pero evidentemente no lo es: lo más valioso de este libro es la gran cantidad de ideas y enfoques que suscita su lectura, sin desdeñar el interés de datos, referencias, comentarios y crítica que aparecen en los diferentes estudios.

Luis Galván Moreno

GEORGE, David, *The History of the Commedia dell'arte in Modern Hispanic Literature with Special Attention to the Work of García Lorca*. Lewiston/ Queenston/ Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1995, 186 pp. (ISBN: 0-7734-9001-9)

Como plantea su introducción, el libro pretende estudiar la presencia de la *commedia dell'arte* en las literaturas hispánicas entre 1890 y 1935, con un corpus amplio y con ahondamiento en las actitudes intelectuales y estéticas que dicha presencia implica. Puede decirse que los objetivos están plenamente logrados, aunque hay ciertos desequilibrios entre los capítulos.

Antes de llegar a este punto, se hace un repaso de la historia de la *commedia* desde el siglo XVI. El primer capítulo explica la vida del género en Francia: las *troupes* italianas fueron expulsadas, y se dedicaron a la *commedia* actores franceses; además, se empezó a escribir los textos. Con esto, los personajes se refinaron mucho. Objeto de especial atención fueron Arlequín y Pierrot. Ambos entraron en la literatura del XIX: el primero como motivo de fantasía y escapismo, el segundo como símbolo de la melancolía y la frustración, de la espiritualidad, con el que se llega a identificar el artista.

En España, la *commedia dell'arte* es, sobre todo, farsa costumbrista y carnavalesca (y la importancia del carnaval persiste). Sin embargo, a finales del XIX entra en España la tradición francesa (influencia cuyas mediaciones no se explican). Pierrot es el preferido, como exponente del sufrimiento y la ironía, de la payasada y la reflexión. La *commedia* se convierte en moda cultural, y en la segunda década del XX el tema parece agotado; precisamente entonces, intelectuales como Picasso y García Lorca se aplican a explorar el interés de la figura de Arlequín como símbolo de liberación y primitivismo.

Los siguientes capítulos desarrollan las vertientes que tomó la *commedia* en España: comicidad, escapismo y sentimentalismo, sátira.

El tercer capítulo contiene las opiniones de varios escritores y críticos acerca del valor de la *commedia* como teatro infantil, popular y grotesco: Baroja, Pérez de Ayala, Rivas Cherif, Lorca y otros entienden que su comicidad puede aportar una renovación al teatro español. Se analizan luego tres ejemplos: *La serenata*, de Adrià Gual, *Arlequín, mancebo de botica*, de Baroja, y *Los intereses creados*, de Benavente.

Las dos primeras son farsas muy originales (en contraste con el teatro de Echegaray, Galdós o los Álvarez Quintero); el drama de Benavente es más complejo, y expresa cinismo y nostalgia.

Con esto enlaza el capítulo siguiente, que se centra en la figura de Pierrot, como figura nostálgica, patética, frustrada. Ya Benavente, en sus ensayos sobre el circo, encontraba sentimiento junto a la fantasía. Así, su *Cuento de Primavera* contiene un Arlequín irónico pero, en el fondo, sentimental. Rubén Darío recoge un Pierrot triste y solo, que se excluye de la fiesta de Carnaval. Gómez Carrillo defiende la figura del Pierrot trágico frente a innovaciones grotescas como la de Cocteau, y encuentra en el personaje un símbolo del artista y también del hombre universal, que conoce todas las pasiones. Desde aquí se llega a lo melodramático en algunas novelas de la época. Por otra parte, en el *modernisme* catalán, el Pierrot frustrado y marginado representa al poeta como ser superior; en el debate con el pragmático *noucentisme*, defiende la bohemia y la alegría.

Sin embargo, la literatura empezó a ironizar sobre sus símbolos al imponerse valores racionalistas a principios del siglo XX. Manuel Machado, que había vivido en París y tenía versos con un Pierrot frustrado, le dedicó luego poemas más amargos, rechazando la bohemia como mundo de frivolidad. *La ciudad alegre y confiada* representa un cambio similar en Benavente, que introduce problemas más inmediatos, de tipo político, en su teatro. El *Lunario sentimental* del argentino Lugones supone la satirización más sistemática de toda la *commedia dell'arte*: no encuentra en ella sino pose, falsedad. Valle-Inclán, en *La marquesa Rosalinda*, presenta un Arlequín ambiguo, entre sentimental y bellaco. Este capítulo recoge menos autores que los anteriores, y parece que representa una tendencia menos generalizada; pero este proceso de destrucción del esteticismo es fundamental para que pueda darse la renovación del tema en la obra de García Lorca.

Lorca supone una renovación en el uso artístico de los motivos de la *commedia dell'arte*. La trató en dibujos, dramas y guiones cinematográficos, pero guardó cierta coherencia en su empleo en las distintas artes. En los dibujos aparecen Arlequín y Pierrot: se realza su carácter ficticio, de máscara o doble, lo cual supone un ahogo. En la pieza dramática *Así que pasen cinco años* aparece un Arlequín cínico e inhumano, que causa confusión y rompe ilusiones, hasta convertirse en un

símbolo de la muerte. De modo similar, en el guión para la película *Viaje a la luna* se usa un traje de Arlequín para cometer acciones violentas: se destruye la inocencia. También en *El público* aparece el traje de Arlequín, con un tratamiento expresionista y superrealista. De nuevo aparecen la frustración y la violencia, hasta poner en duda la identidad individual. Este capítulo está tratado con abundante información bibliográfica, aunque la mayoría no se refiere estrictamente al tema principal del libro.

Como conclusión, se señala cómo el estudio de la historia de la *commedia* tiene valor para seguir los cambios culturales, desde un modernismo bohemio y sentimental hasta la deshumanización y el absurdo propios de las vanguardias. Por fin, se destacan cuatro oposiciones que funcionan en la historia de este motivo literario: la diferencia entre Pierrot solitario y Arlequín de carácter universal, el contraste entre inocencia y corrupción, y entre campo y ciudad, y el uso de Pierrot para simbolizar la sentimentalidad, en tanto que Arlequín permite mayor imaginación e innovación.

En este libro es especialmente apreciable la amplitud del corpus que se ha seleccionado para estudiar el tema: la actuación de los mimos, las ferias y el carnaval, los artículos de crítica y ensayo, y lo estrictamente literario: poesía, teatro y novela. Incluso incorpora láminas de publicidad para hacer ver la generalización que alcanzaron los motivos de la *commedia*.

Sin embargo, se observa que la tal amplitud disminuye progresivamente, de tal modo que el penúltimo capítulo se ocupa sólo de cuatro autores, y el último únicamente de uno. Esta reducción no parece completamente justificada, ya que la *commedia* no parece ser un elemento predominante entre los materiales artísticos manejados por García Lorca. El interés se centra más bien en la renovación estética y teatral que este emprendió: de hecho, este es el asunto predominante en dicho capítulo. En esto coincide con otros estudios sobre el teatro lorquiano: no se ha atendido mucho la presencia de la *commedia dell'arte*. Quizá se podían haber examinado otros elementos que se relacionarían con ella de modo más abstracto: la elaboración de simples patrones argumentales para las marionetas, la impersonalidad de algunos personajes de su teatro —que podría recordar la tipificación de la *commedia*—, etc.

La relación con otras literaturas se limita prácticamente al primer capítulo, que recoge la evolución de la *commedia* en Francia. El tema está tratado por extenso, pero luego aparece sólo esporádicamente.

Se ha logrado una excelente exposición del movimiento histórico de este motivo literario, de modo que no se tratan textos y autores separados, sino que se integran en grupos, y estos se suceden temporalmente, con una cierta lógica interna. La exposición combina lo meramente descriptivo (relación de obras y personajes vinculados a la *commedia dell'arte*) con la interpretación, tanto en el aspecto histórico (cansancio y renovación de fórmulas) como en el intelectual (valor de la *commedia* para reflejar problemas del individuo: la identidad, la relación con la sociedad; y cuestiones culturales, como el valor de lo popular o la opción por lo intelectual, la crítica social o el escapismo, el pragmatismo o el sentimiento). Vistos los temas desde la perspectiva de la *commedia*, se echa de menos una mayor profundización y un examen de sus manifestaciones en otros motivos literarios. Pero quizá todo esto no deba ser objeto de este libro, que aspira a trazar una amplia panorámica del tema.

Luis Galván Moreno

ALÁS-BRUN, María Monserrat, *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona, PPU, 1995, 196 pp. (ISBN: 84-477-0454-8)

Este libro consigue ser una introducción interesante al estudio de un tema frecuentemente menospreciado, y a la vez un estudio detallado, con muchas referencias a los textos; además, aporta ideas valiosas acerca de la evolución literaria de España y Europa en los años cuarenta y cincuenta.

La introducción señala la insuficiencia de los estudios acerca del teatro de la inmediata posguerra; delimita el campo del presente libro, las obras de tipo «codornicesco» que aparecen entre 1939 (fecha de *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*) y 1946 (*El caso de la mujer asesinadita*), y expone los objetivos, que son descubrir la raíz van-

guardista de este teatro y poner de manifiesto su vinculación con la corriente europea del teatro del absurdo (indicando como puente a Arrabal).

El capítulo I, «La comedia de humor en el teatro español contemporáneo», expone la situación del teatro en España entre 1920 y 1949. No puede evitar la referencia a la crisis, que demuestra con cifras. En cuanto a la producción, señala su abundancia y variedad, especialmente antes de la Guerra Civil. En el astracán y en el teatro renovador de la Generación del 27 (Alberti, Salinas y Lorca; considera «afines» a Gómez de la Serna, Casona y Jardiel), descubre raíces de la comedia del disparate. Después de la guerra, siguen dominando la escena Benavente y los de su escuela, y se produce el auge del «torradismo». Frente a estos, la comedia del disparate supone una renovación, original y valiosa, que arranca de las vanguardias e influye en el teatro europeo, como se tratará de mostrar después.

El capítulo II, «Experimentos de renovación: Jardiel Poncela y la “comedia deshumanizada”», caracteriza la obra de Jardiel por su «estética de la inverosimilitud», que recibió críticas tanto desde sectores oficiales (por «decadentismo») como desde los defensores de un teatro social (por «evasionismo»).

Alás-Brun examina la posibilidad de considerar a Jardiel como precedente de Mihura; y concluye que no sería exacto, ya que tuvieron una formación común y empezaron a escribir casi simultáneamente.

Por fin, se pasa a examinar las innovaciones de Jardiel, a partir de su obra *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936), a la luz de las reflexiones de Ortega en *La deshumanización del arte*. La comedia en cuestión es ejemplo del «arte nuevo» por su inverosimilitud y su deshumanización; se trata de mero juego sin trascendencia. Su arquitectura es tradicional, pero aporta una nueva comicidad de situación y lenguaje que supera la del astracán, pues si en este había absurdos puntuales, Jardiel cultivará un «absurdo lógico» que hace eje de toda su obra.

El capítulo III, «La comedia del disparate: el grupo de Mihura», comienza con la exposición de los objetivos que el grupo se marcaba: romper las convenciones del lenguaje, que son reflejo de las de una sociedad que aliena al individuo. Según Alás-Brun, constituyen este grupo Calvo-Sotelo –respecto de este hay divergencias en la crítica,

que se debaten aquí—, Tono y Laiglesia, que estrenaron comedias en los años cuarenta, con cierta polémica. Después, el grupo se disolvió. Señala las diferencias entre Jardiel y Mihura, por ser este más rupturista pero más sentimental. Sin embargo, Mihura evolucionó hacia un teatro más comercial, al sentirse decepcionado y fracasado; esto se debía al conjunto del teatro y de la sociedad de posguerra, según la autora. Es esta una afirmación algo tópica y que no se justifica en el libro. A continuación se propone la denominación de «comedia del disparate» para la producción dramática de este grupo. Alás-Brun, tras mencionar otros términos y discutirlos, concluye que este es el más propio porque es suficientemente específico; además puede indicar la relación con el teatro del absurdo y a la vez señala la diferencia.

El capítulo iv, «Recursos de la comedia del disparate», comienza con un intento de clasificar dichos recursos: escénicos (localización, decorado, accesorios), relativos a los personajes, y lingüísticos y literarios (cuyo principal objetivo es la subversión de los tópicos).

Se pasa a detallar los recursos de cada tipo y a poner ejemplos. No se limita a la descripción de la comedia del disparate, sino que señala las coincidencias con el teatro de Jardiel, y con el de Arrabal y otros autores del absurdo (Beckett, Ionesco); también se examina la presencia de esos mismos rasgos en *La Codorniz*, revista de humor fundada por Mihura. Y en algunos casos hay referencias al cine, tanto nacional (cortometrajes con guiones de Jardiel y Mihura) como extranjero (Chaplin y los Hermanos Marx).

Como recursos escénicos más señalados se presentan la acumulación de objetos y su disfuncionalidad, y las referencias a comidas vulgares como símbolos del conformismo. En cuanto a los personajes, se destaca su carácter marginal (aparecen el mundo del circo, los vagabundos), su movimiento constante y a veces incomprensible; suelen estar caracterizados por su infantilismo, y los motivos de las conductas son con frecuencia irrelevantes; a veces están cosificados y mecanizados, y su identidad se diluye de modo que llegan a intercambiar sus papeles.

En cada momento se marca la diferencia entre la comedia del disparate y el teatro del absurdo: en tanto que aquella se propone la ridiculización de la sociedad burguesa, llena de tópicos y vacía de sentido

y de valores, el absurdo tiene alcance filosófico, y encuentra la vaciedad en la existencia misma del hombre.

El capítulo v, «La subversión y el humor», desarrolla el tercer grupo de recursos que se mencionaba en el capítulo anterior. La subversión de lo establecido sería el fundamento de este teatro y lo más original: aquí radica su propuesta intelectual y estética.

Se rompen las convenciones literarias: elementos del teatro tradicional, como las escenas de anagnórisis, y los géneros en boga en la época: dramas sentimentales y psicológicos, intrigas policiacas. El absurdo habría de llegar más lejos, hasta abolir la división tradicional en géneros.

Los tópicos de la vida común no salen mejor parados: se ridiculizan los lugares comunes de la conversación, pero también la lógica y las asunciones convencionales (es normal que se den por buenas explicaciones sin sentido; se propone una «lógica del absurdo»). Incluso se saltan las barreras sexuales, o simplemente se ignoran (un personaje barbudo puede decir que es una señorita).

En este ámbito se señalan las mismas diferencias entre la comedia del disparate y el teatro del absurdo. Este tema se resuelve con referencias a otros estudios, pero no a los textos mismos, lo cual sería, sin duda, mucho más interesante.

En la conclusión se explica el desarrollo continuado de los movimientos literarios: elementos de las vanguardias y del teatro cómico anterior a la Guerra Civil son recogidos por la comedia del disparate. Esta constituye un grupo homogéneo; y no es justo que se la caracterice como teatro de evasión, ya que asume una posición crítica desde determinados planteamientos intelectuales, y la desarrolla con una estética coherente. Este teatro y la revista *La Codorniz* fueron apreciados por los postistas, grupo en que se formaron Arrabal y Nieva. Arrabal difundió un nuevo teatro en Francia, pero sus raíces son españolas. Hay que señalar, por tanto, el valor de la comedia del disparate como precursora del teatro del absurdo.

Es digna de aprecio la amplitud con que se ha desarrollado el tema. Se dedica un buen espacio a situar la comedia del disparate en el marco del teatro español contemporáneo, tanto de modo general como especialmente en relación con el teatro de Jardiel. Los capítulos dedicados a los recursos de la comedia del disparate son extensos y abun-

dantes en detalles: hay muchas referencias a textos concretos, no sólo de este grupo de obras sino también de todas aquellas manifestaciones literarias con que se pone en relación: las comedias de Jardiel, *La Codorniz*, el teatro del absurdo. Esta abundancia produce a veces un cierto desorden y algunas repeticiones.

Se pueden señalar algunas limitaciones: el carácter accesorio de la descripción del teatro anterior a la Guerra Civil lleva a que se incurra en simplificaciones: considerar el astracán como variedad del «género chico», o mencionar un grupo amplio, variado y complejo como «generación del 27 y afines»; asimismo, la caracterización del teatro de Jardiel se hace con la única referencia de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*. En el tema propio del libro se afina más; sin embargo, hay poco detalle en la descripción de la acogida que la comedia del disparate encontró en el público y la crítica —a pesar de que la recepción motivó, según la autora, un cambio en la dramaturgia de Mihura—; y, ya que se insiste en la continuidad, se podría esperar que se indicase de dónde proceden algunos rasgos, y que se tuviese en cuenta las revistas anteriores a *La Codorniz* (*La Ametralladora* y otras).

Estas ausencias se deben a que la atención preferente se concentra en lo que el propio título indica: la continuidad de la comedia del disparate al teatro del absurdo. No se ha limitado a señalar similitudes, sino que también se descubre la relación concreta que lleva desde las vanguardias españolas y el humor «codornicesco» al movimiento europeo de teatro del absurdo. De este modo supera la tradición, en buen grado apriorística, que supone una total ruptura de la actividad literaria con motivo de la Guerra Civil y un severo aislamiento de la producción cultural española durante los años siguientes.

El libro concluye con tres índices: uno de artículos de *La Codorniz* citados, otro de la abundante bibliografía citada, y otro onomástico; con esto se facilita el manejo del volumen.

Luis Galván Moreno

MARTÍN GAITE, Carmen, *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*, antología de Emma Martinell, Madrid, Espasa Calpe, 1995, 244 pp. (ISBN: 84-239-7691-2)

Emma Martinell, dedicada desde 1980 al estudio de Carmen Martín Gaité, nos ofrece en este libro una interesante antología de textos de la autora, con el propósito de mostrar el hilo que da alas a su universo artístico e intelectual. Para ello se ha servido de la totalidad de su producción, con excepción de sus obras dedicadas al estudio de la figura de Melchor de Macanaz y de las costumbres amorosas del siglo dieciocho, los artículos recogidos en *Agua pasada*, su novela corta *Caperucita en Manhattan* y sus dos últimas novelas, tituladas *Nubosidad variable* y *La reina de las nieves*. El empleo de tal variedad de fuentes está justificado y resulta posible gracias a la coherencia interna que posee el pensamiento de Carmen Martín Gaité. Toda su producción se articula en torno a tres voces esenciales –la visión, la memoria y el sueño–, íntimamente relacionadas entre sí, como señala la encargada de la antología en las breves pero profundas observaciones que coloca al frente de cada uno de estos términos, que son la base de la estructura de la recopilación.

La visión es el elemento desencadenante de la acción de la memoria y del deseo de soñar. Su campo puede abarcar espacios exteriores, compartidos con seres extraños, lo que propicia la aparición del riesgo y la aventura. Pero la mayoría de las veces, la visión se centra en los espacios interiores, domésticos y sin sobresaltos, dominados por tal sensación de monotonía, que los personajes se sienten sumergidos en un aburrimiento asfixiante. Para superar tal sentimiento, la escritora introduce la distancia y aleja a sus figuras de la realidad, de la que obtienen un punto de vista original. Otras veces permite la entrada de nuevos personajes cuya visión aporta una perspectiva diferente y modifica la visión que de lo cotidiano tiene el protagonista.

Estos espacios interiores están habitados por objetos familiares cargados de historias, por lo que suscitan los recuerdos de los personajes. La memoria constituye un elemento fundamental para las figuras de Carmen Martín Gaité, ya que les proporciona raíces y les sirve de punto de apoyo ante el porvenir. Junto con los objetos, la presencia de un interlocutor adecuado sirve de acicate para activar la memoria. Así ésta se convierte en un estímulo comunicativo y en un

factor esencial para el establecimiento de vínculos intersubjetivos, pues los recuerdos, en la obra de la escritora, son para compartir.

A veces, sin embargo, la memoria se convierte en un peso muerto que evidencia la rutina y monotonía de una existencia en la que los mismos acontecimientos se repiten sin cesar. Por ello, muchos personajes se plantean la posibilidad de introducir cambios en sus vidas, y caen así en la ensoñación. Su regreso al mundo real resulta muy a menudo tan duro, que las figuras intentan en vano volver a ingresar en el universo de los sueños. Éste aparece de modo constante en la obra de Carmen Martín Gaité, quien suele presentar con gran frecuencia el terreno fronterizo en el que el límite entre lo onírico y lo real se desvanece, sumiendo a personajes y lectores en la misma incertidumbre.

La antología preparada por Emma Martinell posee méritos evidentes. A pesar de concluir que el universo literario de Carmen Martín Gaité se reduce a tres núcleos esenciales, ha desarrollado cada uno de ellos de tal manera que no ha evitado ninguna de las preocupaciones temáticas como la rutina, la comunicación, la libertad o el ansia de evasión, que el lector puede detectar al leer las obras de la escritora. Tampoco se olvida la estudiosa de sugerir junto a estos aspectos temáticos algunos de los procedimientos formales más utilizados por la misma. Por otro lado, la antología viene precedida de una introducción precisa y completa, en la que de un modo muy breve, la encargada de la selección deja claros los propósitos de la misma, señala algunos de los hitos principales en la vida de la autora e indica los principales estudios que hasta el momento existen sobre ésta. La antología tiene también el mérito de ser la primera que recopila textos pertenecientes a los distintos géneros cultivados por Carmen Martín Gaité, lo que permite que el lector se haga con una imagen global de toda su producción.

A la estudiosa se le puede reprochar, sin embargo, su negativa a seleccionar textos de *Nubosidad variable* y de *La reina de las nieves* argumentando que su cercanía temporal impide juzgarlas con objetividad. Una antología es una recopilación de textos y no el estudio crítico de una obra. Por ello se echa en falta la presencia de estas dos novelas que continúan con la línea creativa habitual en la autora y que tan bien podrían haber ilustrado las palabras de Emma Martinell sobre el tema de la memoria.

M^a Ángeles Lluch

CONDE SOLDEVILLA, M^a Concepción, *Contribución al estudio del léxico agrícola riojano*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, 205 pp. (ISBN: 84-87252-38-9)

Tradicionalmente La Rioja, región castellanizada desde antiguo, ha sido abordada lingüísticamente desde las características dialectales que aportan las regiones vecinas, lo que ha producido un vacío en el estudio de los rasgos autóctonos. Por otra parte, los trabajos existentes han sido hechos mayoritariamente de forma conjunta con Aragón y Navarra, regiones estas que, según la autora, ofrecen una riqueza lingüística superior, en el caso de Aragón, y un interés suscitado por la situación de dos lenguas en contacto en Navarra, lo cual ha producido una desproporción entre éstos y los dedicados a La Rioja.

La obra de Conde Soldevilla se encuadra en la línea española de investigación dialectológica impulsada por M. Alvar y llevada a cabo, entre otros, por J. Fernández Sevilla, *Formas y estructuras en el léxico agrícola andaluz*, Madrid, 1986; R. M^a Castañer, *Forma y estructura del léxico del riego en Aragón, Navarra y Rioja*, Zaragoza, 1983; y *Estudio del léxico de la casa en Aragón, Navarra y Rioja*, Zaragoza, 1990; A. Basanta Romero-Valdespino, *Léxico rural de Navarra. Análisis de 60 mapas del ALEANR*, Madrid, 1988. El denominador común de estas obras es la aproximación al estudio geográfico-lingüístico mediante el análisis de los materiales recogidos en los Atlas. Éste es también el objetivo que se plantea la autora del trabajo que reseñamos: interpretar los datos ofrecidos por los mapas de los volúmenes I y II del ALEANR, correspondientes a los campos semánticos del campo y los cultivos: trigo y maíz por una parte, vid y vinificación por otra, centrándose únicamente en los datos referentes a La Rioja, una comunidad eminentemente agrícola.

El corpus léxico, precedido por una Introducción en la que se sitúa histórica y geográficamente a La Rioja y en la que se expone el método de trabajo, estudia las respuestas a un total de 136 conceptos agrupados en los tres grandes campos semánticos citados y extraídos de 111 mapas. La pormenorización del estudio, que aborda aspectos fonéticos, semánticos y léxicos, permite a la autora, a la hora de establecer las conclusiones, caracterizar a La Rioja como una región configurada, desde el punto de vista léxico, por tres áreas principales: «la oriental, continuadora de las peculiaridades navarras y aragonesas; la

occidental, vinculada con Castilla, y entre ambas, una ancha franja en la que las influencias de una y otra zona se entrecruzan» (178).

El estudio de cada uno de los términos comienza con una explicación –en algunos casos definición– de la realidad designada, ya sea ésta una labor del campo, una herramienta o utensilio, un tipo de tierra, o bien alguna parte de los cereales o de la vid. Se ofrecen las distintas denominaciones que la voz recibe en los puntos encuestados, indicando si el Diccionario académico incluye el término con esa u otra acepción. Para las cuestiones etimológicas, la autora se ha servido principalmente del *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Corominas, y en los casos en los que lo ha creído conveniente, ha recurrido a otros diccionarios, vocabularios y diversos estudios, que le han permitido exponer su etimología.

Como ya se ha mencionado, los aspectos fonéticos y semánticos también son tratados con minuciosidad. En el primer caso, la autora señala las variantes fonéticas existentes: *azadilla*, *azailla*; *abalear*, *abaleal*, *abariar*, *balear*; etc. En cuanto a la semántica, indica las voces que sufren una especialización; tal es el caso de *tirar*, *sembrar*, *sementar*, *simenzar*, ‘sembrar a voleo’. También se puede producir una modificación del significado, bien por ampliación, *uva*, ‘fruto de la vid’, pasa a ser ‘racimo’; o por restricción, ‘racimo’ es solamente una porción del mismo.

Con respecto a las respuestas, la autora hace notar su ausencia en algunos puntos, la extensión de las mismas a zonas limítrofes o el hecho de haber recibido como tal un verbo o una perífrasis cuando cabría esperar un sustantivo o adjetivo. Tal es el caso de *ya nace*, *ya apunta*, *apunta*, *apuntar*, por *lleta*, *punta* o *tallo*.

En la Introducción, Conde justifica la exclusión en su trabajo de los mapas dedicados a determinadas herramientas, alegando que, dado su carácter etnolingüístico, ofrecen «una importancia más relativa». No obstante, considerando que en los diversos apartados de El Campo, Los Cereales y La Vid sí ha dedicado una atención especial a útiles y herramientas, parece que el análisis de dichas láminas de contenido etnolingüístico hubiera podido tener cabida en esta obra, máxime si se tiene en cuenta –tal y como la propia Conde indica en la Introducción– que «la aceptación de la concepción de las ‘palabras y cosas’ por parte de la geografía lingüística hace que la información propiamente lin-

güística aparezca acompañada en numerosas ocasiones por la de carácter etnográfico» (14).

El capítulo dedicado a las *Conclusiones* encabeza la última parte de la obra. Con innegable acierto, la autora revisa los aspectos semánticos, fonéticos y dialectales que unifican el léxico rural riojano, lo que le permite establecer diferentes áreas léxicas. Respecto a la semántica, recoge los diversos desplazamientos que sufren las palabras: restricción en aquellas cuyo significado es general, *cerrar* ‘taponar’; actualización de conceptos distanciados de aquél que es considerado como definidor del lexema (justificado normalmente por una comparación metafórica): *pelo* ‘flor del maíz’, *pez* ‘montón alargado de trigo’; desplazamiento de una misma voz motivada por una contigüidad de sentidos: *hortaliza* ‘regadío’; o formación de un término producido por el lugar en el que se ubica el elemento designado: *cogota* ‘flor del maíz’.

En cuanto a los aspectos fonéticos, Conde Soldevilla indica una serie de modificaciones en las palabras, que muestran una actualización lingüística popular. La pérdida de la consonante sonora intervocálica, especialmente la -d-: *brazao*; la confusión entre los prefijos esdes- con preferencia por el primero de ellos: *esbarrigarse*, *esparrar*; la neutralización de -r/-l en posición implosiva en los infinitivos: *robal*, *ponel*; la aparición del fenómeno de etimología popular: *morena* ‘morona’, son, entre otros, rasgos difundidos en todo el ámbito hispánico y también entre los informantes riojanos encuestados.

No olvida tampoco la autora los aspectos dialectales característicos de La Rioja. Compuestos y derivados de vocablos propios de la lengua general, como *erada* o *robatierra*, cuyo uso no está muy extendido en la región, o vocablos como *capota* ‘farfolla’ o *vinaza* ‘orujo’ –éstos sí, propiamente riojanos–, contribuyen a definir lingüísticamente este área. Señala también la existencia de palabras navarras, aragonesas o navarro-aragonesas, algunas de las cuales conservan un significado propio en estas regiones limítrofes, con el que se introducen en La Rioja, y diferente del que tienen en la lengua general, como sucede con *faja* o *rozar*. Otras, sin embargo, modifican su significado; tal es el caso de *testavín* y *acutrar*. La coincidencia en las denominaciones se extiende en ocasiones a Álava: *porreta* ‘lleta’; Burgos: *alzar* ‘barbechar’ y Soria: *cosera* ‘mojón’.

Finalmente, la precisión del estudio llevado a cabo por Conde Soldevilla, le permite establecer una delimitación de las diversas áreas léxicas riojanas, como ya hemos comentado en líneas anteriores. No obstante, la variedad que caracteriza al léxico agrícola y el cruce de isoglosas provocado por la extensión de las palabras, hacen que ésta no sea una tarea fácil.

En resumen, se trata de una obra que, tal y como la autora se había propuesto, viene a llenar con brillantez ese vacío existente en la bibliografía lingüística riojana –al menos en lo que a léxico agrícola se refiere–. Esperemos que, siguiendo las palabras de G. Salvador, para quien «un atlas no es más que una colección de materiales para el estudio», este trabajo se convierta en uno de muchos otros que analicen lingüísticamente esta región.

Carolina Matellanes Marcos

ESTEBAN, Ángel, *José Martí, el alma alerta*, Granada, Comares, 1995, 255 pp. (ISBN: 84-8151-231-1)

Dos partes fundamentales tiene este libro. En la primera, el autor, reconocido especialista en la obra de Martí, se ha fijado más en la vinculación del escritor cubano con el modernismo. Después de una amplia y documentada revisión de lo que representa el fenómeno en el mundo hispánico, se interna en la explicación de cuánto pudo influir Martí en Pérez Bonalde (y su célebre «Poema del Niágara»), en Juan Ramón Jiménez y en Unamuno.

La aplicación del esquema de relaciones e influencias pudiera parecer un ejercicio anacrónico de crítica literaria. Sin embargo, el propósito de estas páginas se justifica si pensamos que todavía hace falta reivindicar, a estas alturas, a José Martí como uno de los nombres indispensables de la modernización literaria en castellano. Por eso, no es vano poner de relieve su anticipación de problemas compartidos con pilares de la poesía española: la figura del poeta como veedor privilegiado; la unión entre religión, libertad y poesía; la proposición de una poesía que anude lo ético con lo estético; la abdicación de reglas preestablecidas, etcétera.

El capítulo dedicado a las relaciones entre Juan Ramón Jiménez y Martí manifiesta las afinidades teóricas entre uno y otro, aunque el cauce del que ambos beben es Bécquer. A pesar de los testimonios aducidos en el texto, parece concluirse que el de Moguer aprendió más del Martí prosista que del poeta. Así ocurre, por ejemplo, con el artículo del cubano sobre Whitman que Juan Ramón conoció y apreció. Sin embargo, sólo se puede conjeturar si leyó *Flores del destierro* o *Versos sencillos*. A pesar de ser tan plausible la influencia que estos libros pudieron ejercer, no hay declaraciones de Juan Ramón al respecto. Aunque no se subraya de forma directa, cabe concluir que al Martí poeta se le conoció poco y mal en nuestro país tras su muerte.

Una cuestión interesante que sale casi al margen del estudio de estas relaciones es la oportunidad de revisar la concepción del modernismo como herejía literaria y teológica que sostenía Juan Ramón Jiménez. Sin negar la trascendencia de la definición juanramoniana y la fuerte huella que la obra de un Loisy dejó en muchos modernistas, empezando por Juan Ramón, Ángel Esteban apunta algunos reparos (108-112). En primer lugar, la encíclica *Pascendi* sólo se ocupa de aspectos teológicos y no condena en ningún momento la literatura, como aseguraba Jiménez; por otro lado, y esto es tal vez más importante, mientras que la «heterodoxia» literaria durante la época es general, no ocurre lo mismo en el seno de la Iglesia, en donde no es difícil topar con escritores «modernos» que, no obstante, se sienten próximos al dogma. El modernismo catalán o el caso de Blondel sirven de ejemplo.

Ahora bien, más aún que el autor de *Eternidades*, fue Miguel de Unamuno un fervoroso admirador de Martí. En el libro se esbozan algunas constantes de interés (137-148). La principal de ellas es el modernismo en sentido amplio de ambos. La poderosa influencia del krausismo y sus repercusiones en el campo de la creación literaria obraron en ambos escritores dotándoles de una inquietud espiritualista más o menos semejante. También se advierte que Unamuno conoció muy bien libros como *Versos libres* y *Versos sencillos*. Sin embargo, el lector puede echar en falta un desarrollo más amplio de esta idea. Los endecasílabos hirsutos de Martí bien pueden asimilarse a los no menos agrestes de don Miguel. En cualquier caso, habrá que esperar para otra ocasión un estudio en profundidad de los paralelos e influencias entre

Martí y Unamuno, de la misma manera que Ángel Esteban hizo lo propio con Bécquer y Martí en un libro anterior a éste.

La parte más interesante y original de *El alma alerta* es sin duda la segunda. Ángel Esteban plantea la noción de «otredad realizativa», extraída de la antropología filosófica, para interpretar bajo nueva luz algunos textos martianos fundamentales. Toma como punto biográfico de partida la etapa aragonesa de Martí (1871-1874). La falta de rencor hacia el pueblo español que exhibe Martí en sus *Versos sencillos* tiene su origen en su estancia de tres años en Zaragoza, donde estudió Filosofía y Letras. «Toda su producción aragonesa, y las posteriores referencias a esa época, en cualquier género literario, podrían resumirse en la identificación existencial con el otro, es decir, la alteridad realizativa, y el crecimiento existencial propio (o alteridad desde uno mismo), apoyadas en la cuestión cubana de la libertad y la independencia» (161).

Siguiendo la estela crítica de José Olivio Jiménez, en este libro se ofrece un Martí existencialista que, a partir de la idea de realización personal mediante la identificación con el otro, va creciendo en hondura y complejidad con cada libro y cada etapa de su vida. Así, tras el capítulo dedicado a la obra y a la imagen de Aragón, se estudia el papel del hijo en *Ismaelillo*. Ese hijo que se convierte en padre del poeta, porque él «rehace» su vida. Seguramente esta obra es la que mejor expresa la idea de «ser otro para ser uno» y, por tanto, la que de forma más plena propone la otredad realizativa.

A su vez, los *Versos sencillos* añaden también un matiz importante a la visión existencial de Martí: el sentido redentor del sufrimiento. Este se presenta como motivo de elevación y de progreso espiritual, a la vez que también es «engaño mortal». Es decir, existe también un dolor negativo, que nace de la traición a los ideales. En esta dualidad se mueve Martí y la concreta mediante las constantes referencias a la lucha por la independencia cubana. Esta es la que da sentido existencial a su dolor y la que le permite entender sus padecimientos como parte necesaria del camino de perfección personal y colectiva.

Con paciencia, con sensibilidad, con erudición, el texto va hilvanando datos biográficos con comentarios estilísticos para concluir por donde comenzamos: Martí es un gran poeta existencial, con una sólida visión ética de su misión en el mundo. No es un «poeta senti-

mental», como desdeñosamente escribió Rodríguez Monegal alguna vez. Muy al contrario, el análisis de su poesía o de sus cuentos bajo la óptica de la doble otredad realizativa revela un universo filosófico ajustado a su época y, al mismo tiempo, suficientemente profundo como para seguir siendo actual.

Javier de Navascués

MONTALDO, Graciela, *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 1993, 142 pp. (ISBN: 845-007-X)

La obra constituye un recorrido por una serie de autores y textos reconocidos de la literatura argentina a fin de indagar en las claves ideológicas que han desarrollado el tema del campo como un signo de identidad nacional. En otras palabras, se ha pretendido mostrar cómo han reaccionado los escritores argentinos frente a una realidad natural que ha acabado por hacerse tradición cultural.

Las interpretaciones sobre el espacio pampeano varían mucho desde las primeras aproximaciones de los románticos hasta las versiones recientes de César Aria o Juan José Saer. Con particular morosidad, el estudio se detiene en autores vinculados a la época del Centenario de la República y las décadas del Veinte y Cuarenta. No es por casualidad: en esa época, particularmente fértil para la literatura argentina, el «modus vivendi» del campo se siente ya como algo pasado, debido a la magnitud modernizadora de la vida en la gran capital, en Buenos Aires.

Al principio, durante el siglo XIX, los primeros textos argentinos de relieve expresan la franca discordancia entre la vida urbana y la rural. No hay posibilidad de encuentro ni de identificación entre una y otra. Si la pampa se concibe como un gran vacío cultural, el reto de los escritores románticos argentinos será llenar ese vacío en el futuro de alguna manera: es decir, modificarlo según los patrones europeos. Sólo a fines de siglo la obra de Joaquín V. González comienza a crear el mito del paisaje y del hombre que se funde en él: el gaucho, hijo legítimo y original de la pampa.

Ya en pleno siglo XX el campo se vincula a la interpretación de la literatura gauchesca. Así lo hacen Lugones, Ricardo Rojas, Borges o Martínez Estrada. La razón se encuentra en las singulares transformaciones que, junto al impulso modernizador de la cultura urbana, se manifiestan en la invención de una tradición rural. El pasado «crea en la cultura argentina no tanto (o no tan sólo) una “modernidad incompleta” que comparte con el resto de los países de Latinoamérica, sino más bien un perfil particular, cuando introduce lo nuevo pero mantiene alguna forma de su tradición» (21).

Así, Leopoldo Lugones, en pleno cosmopolitismo modernista, quiere dar carta estética al mito gaucho en *El payador*, así como destacar del *Martín Fierro* su valor esencialista, permanente y perdurable para el pueblo argentino a pesar de que ya no existan los gauchos ni se deba buscar una identificación con ellos. De esta manera en Lugones conviven el exquisito lector y traductor de Homero con el apasionado defensor del poema gauchesco. Es decir, lo culto ya no repudia sino que asimila lo popular y lo hace suyo, porque tiende puentes históricamente con él.

Ricardo Rojas concibe su monumental *Historia de la literatura argentina* sobre el ideal de consagrar en las futuras generaciones el sentimiento de una tradición intelectual propia, alejada de los modelos europeos y centrada en el mestizaje cultural. De nuevo el tema gauchesco se convierte en eje en torno al cual articular una tradición, al mismo tiempo que se insiste en la importancia de la tierra como catalizador de la nacionalidad. Frente a la nada presente de Sarmiento o Echeverría, desierto que es la negación de la cultura letrada, la naturaleza unida al pasado se impone en Rojas como la piedra angular en donde reconocer todo el edificio moderno.

Una postura más escéptica es la de Borges, quien, lejos de reconocerse en las visiones nostálgicas de un Güiraldes, entiende el pasado rural en la medida que éste sirve como fuente de historias. Ahora bien, esto no supone caer en un pintoresquismo fácil. A Borges le interesa no tanto la significación histórica del mito gaucho, sino la violencia de un pasado que no se aviene a la añoranza ni a la síntesis con otras tradiciones culturales, como pretendía Lugones.

Martínez Estrada vuelve también al tema gaucho, pero le añade una nota de pesimismo que inevitablemente hace pensar en el progre-

sivo deterioro de la imagen de la tradición rural que se produce conforme avanza el siglo en algunos medios intelectuales. Y sólo en algunos, porque Montaldo apunta el contraste con las reflexiones de Benito Canal Feijoo (117-118) y la situación de marginalidad del discurso de Martínez Estrada. Para éste lo gauchesco es el género legítimo de una tradición que, en realidad, no ha consagrado una serie de valores sino que ha puesto de relieve las injusticias ancestrales, la tensión eterna entre campo y ciudad. Más aún: la literatura no gauchesca es producto de los letrados y, por tanto, mimetización extranjerizante en la que no pueden reconocerse los argentinos.

Se echa en falta un mayor desarrollo en el último capítulo, aquel que hubiera tal vez aportado otras visiones más originales y menos conocidas por la crítica. Los apartados sobre Saer o Aira son novedosos, pero los dedicados a Gironde o Marechal parecen algo insuficientes. Así, la mirada sobre *Adán Buenosayres* y su parodia del nacionalismo criollista a partir de la excursión a Saavedra resulta incompleta si no se trae a colación el drama *Antígona Vélez*, en donde la pampa del siglo XIX adquiere unas dimensiones míticas nada burlescas. El hecho de que esta pieza fuera encargada por la mismísima Eva Perón sugiere un contrapunto a la ironía con que Marechal revisa el tema en su novela.

Por otro lado, tampoco hubiera estado de más haber mencionado la importancia del tema pampeano en algún otro escritor argentino tan relevante como Bioy Casares. Acaso hubiera enriquecido el estudio tener en cuenta lo que supone, por ejemplo, el campo en obras como *Memoria de la Pampa y los gauchos* o en muchos cuentos, en donde se recrea un particular «locus amoenus», perfectamente ensamblable con la formación europeizante del autor. No obstante, el libro de Graciela Montaldo es un repaso útil e inteligente de una cuestión que manifiesta las complejas relaciones entre modernidad y tradición, oralidad y cultura letrada, campo y ciudad en la literatura argentina desde sus inicios. Como marco contextual y como punto de referencia para futuros estudios parciales de otros autores (por ejemplo, los que puedan hacerse sobre Bioy, Marechal, Saer, etc.), las aportaciones que ofrece son sobradamente positivas.

Javier de Navascués

ARREGUI ZAMORANO, M^a Teresa, *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*. Anejos de *RILCE* N^o 19. Pamplona, EUNSA, 1996, 297 pp. (ISBN: 84-313-1416-8)

Como precoz anuncio del centenario de la Generación del 98 nos llega el estudio de M^a Teresa Arregui brindando una indagación panorámica en un aspecto hasta ahora descuidado de la producción literaria de este grupo: los cuentos de las tres cumbres de la generación: Unamuno, Azorín y Baroja.

La autora no ignora las dificultades que conlleva el intento de definición del género y dedica el capítulo introductorio precisamente a un deslinde de esta cuestión fundamental. Un repaso de los resultados de las investigaciones y de las concepciones de los propios creadores del cuento desde E. A. Poe en adelante nos revela hasta qué punto pueden discrepar las opiniones de autores y críticos acerca de la esencia y los ingredientes del género. La misma dificultad se anuncia ya al intentar un deslinde entre el cuento y los géneros limítrofes.

Tanto en este capítulo como en las conclusiones finales (275) la autora afirma con un cierto pesimismo que la definición del cuento es punto menos que imposible. Sin embargo, parece tener *in mente* un concepto bastante claro de lo que debería ser el cuento dado que enumera, y luego repite concisamente en las conclusiones, una serie de criterios que, incluso sin designarse como tal, constituyen una definición del cuento.

Además estos criterios le resultan imprescindibles para emitir los denodados juicios valorativos, dignos de encomio, acerca de la creación cuentística de los tres autores que analiza a lo largo de los tres capítulos siguientes.

Considero que es uno de los méritos más destacados de este libro que la autora tenga el valor de juzgar o incluso criticar claramente la labor literaria de los tres escritores analizados. En la actualidad resulta un tanto desacostumbrado que un estudioso se atreva a valorar negativamente la obra de un escritor y más aún cuando se trata de artistas de tanto renombre como Unamuno, Azorín y Baroja. Sin embargo, cuando se hace sobre la base de un conocimiento exhaustivo de las obras investigadas y con un instrumental tan ponderado y juicioso, no queda más remedio que aceptar la «sentencia».

La autora emplea con un sano criterio de comparabilidad el mismo esquema para el estudio de los tres autores presentando siempre en primer lugar el catálogo de los cuentos de cada uno, un repaso comentado de las opiniones personales de los autores acerca de la naturaleza del género y, a continuación, un análisis según los aspectos más destacados del cuento: temas, personajes, estructuración y técnicas narrativas. Esta forma de proceder permite una comparación mucho más accesible y reveladora de los tres escritores, destaca también más claramente las congruencias y divergencias y, sobre todo, vuelve más fundamentado el juicio final que emite acerca de las cualidades y defectos de la producción cuentística de los autores estudiados.

Después de la lectura –sobre todo de las conclusiones– uno se pregunta si –como afirma la autora– realmente es tan «difícil, por no decir imposible» definir el cuento; después de todo, ella ha tenido y, de hecho, tuvo que tener presente una definición para llegar a las valiosas conclusiones comparativas y valorativas que nos presenta en su estudio. Dicho sea de paso, a mi modo de ver en la disposición tipográfica la autora abusa un tanto de la cursiva, de forma que en la mayoría de los casos ya no sirve para destacar; usándola en esta frecuencia des acostumbrada pierde esta capacidad de poner de relieve determinadas palabras.

Sea como fuera, los estudiosos de la narrativa cuentística de la Generación del 98 de aquí en adelante no van a poder obviar este libro útil y documentado que constituye una aportación sustancial al conocimiento de este género y de estos autores.

Kurt Spang

FRITZ, Herbert, *Der Traum im Spanischen Gegenwartsdrama. Formen und Funktionen*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1996, 250 pp. (ISBN: 3-89354-356-2)

Este es un libro esperado, bien hecho, imprescindible... Y eso que no faltan las alusiones al sueño en la literatura dramática española, pero se echaba de menos precisamente un estudio sistemático

y profundo que indagara con pericia y de forma general en la tipología y la funcionalidad de los fenómenos oníricos en el drama. Si en este estudio se hace hincapié exclusivamente en la producción dramática del siglo XX ello no significa que los conceptos y herramientas elaborados no sirvan para cualquier tipo de drama y de cualquier época. El libro de Fritz satisface todas las curiosidades al respecto, desde la reflexión metodológica hasta la aplicación analítica pasando por una aproximación a la teoría general del sueño, las implicaciones psicoanalíticas y la aplicación práctica de los conceptos elaborados.

Una breve retrospectiva (cap. 2) nos confirma que el sueño no es un invento del siglo XX, aunque es en nuestro siglo cuando tiene su verdadero auge la investigación científica de lo onírico. (El título de este capítulo 3.2. «Der Traum in der spanischen Literatur bis zum 20. Jahrhundert» puede llevar a confusión, dado que en realidad abarca un ámbito espacial y temporal mucho más amplio).

Resulta particularmente claro y provechoso el capítulo 4 que constituye el plato fuerte del estudio al ofrecer una tipología de las formas de presentación del sueño en el drama –el sueño relatado (der erzählte Traum) y el sueño escenificado (der inszenierte Traum)– y una tipología de las formas dramáticas en las que se observa un protagonismo del sueño –la serie onírica (Traumreihe) y la pieza onírica (Traumstück)–. La segunda y no menos útil parte de este capítulo presenta «Las funciones del sueño en la configuración tectónica del drama» (120-154) y elabora una serie de cuatro funciones fundamentales: el sueño y la comunicación en el drama, el sueño y la perspectiva dramática, el sueño y la caracterización de las figuras y, finalmente, el sueño en su función anticipativa y retrospectiva. El autor brinda con ello una utilísima herramienta para futuros estudios y además para interpretaciones de obras individuales que recurren a la técnica del sueño.

A mi modo de ver, el capítulo 4.4. *Traumtypen* (tipos de sueños) viene con aires de apéndice. Su sitio estaría mejor o bien al principio de este mismo capítulo o bien detrás del capítulo 3.1. De este modo podría incluso incorporarse a la tipología de los sueños literarios permitiendo una clasificación aún más sutil de los distintos tipos así como de su aplicación en el comentario.

Si las tipologías y funciones anteriores ya se vislumbraron como particularmente operativos desde el punto de vista analítico, las dos interpretaciones con las que el autor cierra su estudio nos suministran la prueba fehaciente de que sus investigaciones no se quedan en meras elucubraciones teóricas sino que revelan unas posibilidades pragmáticas eminentemente sugerentes y productivas.

Tanto el comentario de los elementos oníricos de *La doble historia del Doctor Valmy* de Buero Vallejo como de *El album familiar* de Alonso de Santos demuestran la viabilidad analítica de los conceptos y distinciones propuestos. ¿Qué más necesitamos para convencernos de que tanto el planteamiento como el instrumental resultan sumamente aptos?

Pero eso no es todo, como una especie de remate el autor añade una bibliografía dividida en dos partes, la primera es una especie de referencia bibliográfica del corpus analizado y la segunda un repertorio de los estudios utilizados para el trabajo. Para dar más claridad, uno desearía una subdivisión de esta parte, por lo menos respecto de los estudios generales relacionados con el sueño y los más específicamente literarios. No veo por qué tiene que figurar el diccionario de María Moliner en esta bibliografía, en cambio, estudios mencionados en notas a pie de página no se citan en la bibliografía, por ejemplo A. Béguin [no: Béguine, 77], *L'âme romantique et le rêve*).

Más útil aún resultan los dos apéndices que cierran el estudio. Constituyen una invitación a futuros estudiosos para continuar la investigación del tema. Son dos listas de obras dramáticas con elementos oníricos, la primera ordenada alfabéticamente según autores y la segunda según fechas de publicación. Este corpus, en el que se indican además las categorías clasificatorias a las que pertenece cada obra, es como un campo arado y sembrado para los dramatólogos; de este modo el libro se inserta en la cadena científica de la que se declara deliberadamente un eslabón. Eslabón valioso y admirable del que debería publicarse pronto una versión castellana.

Kurt Spang

TIRSO DE MOLINA, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. Francisco Florit Durán, Madrid, Bruño, col. Anaquel 37, 1996, 254 pp. (ISBN: 84-216-2294-3)

Don Gil de las calzas verdes de Tirso de Molina se estrenó en 1615 por la compañía de Pedro Valdés (que aparece citado en el propio texto de la obra: «preguntad a Valdés con qué comedia/ ha de empezar mañana», vv. 2634-2635), siendo la actriz principal Jerónima de Burgos. Veinte años después se edita en la *Cuarta parte* de comedias del fraile mercedario, iniciándose así un fecundo itinerario de ediciones, refundiciones y traducciones a diversas lenguas, hasta superar hoy en día las ochenta y cinco entradas. Tampoco faltan reestrenos recientes como los de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por Adolfo Marsillach, o el Aula de Teatro de la Universidad de Murcia, dirigida por César Oliva. Estos datos son un buen exponente del privilegiado lugar que ocupa *Don Gil* en la historia del teatro español, y no sin razón, pues aquí hallamos cifrada la fórmula casi perfecta del enredo.

Paradójicamente esto no sirvió para lograr un exitoso estreno allá por el siglo XVII: el bello y proteico personaje que es Don Gil fue encarnado por la susodicha Jerónima de Burgos, a la sazón entrada en kilos, años y arrugas, incapaz por tanto de hacer creíble el papel de una joven que, disfrazada de hombre, causa admiración a los galanes y llega a enamorar a más de una dama; Tirso se lamenta con acritud de esta infeliz circunstancia y a ella achaca su inicial fracaso en las tablas. Con todo, la comedia no ha tenido problema alguno en solventar obstáculo tan peregrino como éste y se ha convertido en un clásico dentro de los clásicos, esto es, en el típico título que nunca falta a la hora de señalar algunos hitos de nuestro teatro barroco. Y ello por méritos propios, intrínsecos a su potencial dramático.

Por eso hay que saludar con alborozo la empresa de una nueva edición de *Don Gil de las calzas verdes* que contribuya a su mayor divulgación y conocimiento, como es el caso que nos ocupa. Florit Durán, bien conocido en el ámbito de los estudios tirsianos, es el responsable de esta nueva edición, hecha con extraordinaria pulcritud y acierto. El texto, como no podía ser de otra manera, queda fijado a partir de la edición príncipe de 1635, única aparecida en vida de Tirso y merecedora de toda confianza. Los 3.272 versos de que consta ilustra-

dos al pie por más de trescientas notas explicativas que buscan «allanar las dificultades que se le pueden presentar a cualquier lector no familiarizado con las obras del Siglo de Oro» (56). Son notas tan concisas como certeras (no sobra ni una, ni tampoco quedan vacíos por rellenar) que cumplen su objetivo de acercar al lector actual a aspectos de la época áurea como son refranes y frases hechas, referencias históricas, mitológicas, geográficas, costumbristas, etc.

La edición del texto aparece flanqueada por una «Introducción» (7-56) y unas «Actividades» (221-249) que la complementan. Estos apartados están concebidos como verdaderos útiles pedagógicos al servicio de un lector-tipo que en la mayoría de los casos ha de ser un estudiante de literatura de enseñanzas medias, aunque resultan igualmente idóneos para ser aplicados en las aulas universitarias (un ejemplo: la atractiva propuesta de lectura de otros textos paralelos, que luego comentaré). Se trata en cualquier caso de unas pautas críticas marcadas de antemano por la editorial Bruño para la colección Anaquel, marco en el que se inscribe el presente libro.

De acuerdo con esto, la «Introducción» se estructura en varios subapartados que van de lo general a lo particular. «Tirso de Molina y su época» (9-21) es el primero, incidiendo en aspectos como el entorno histórico, social, cultural y estético, o el gusto del hombre del seiscientos por el teatro; no falta tampoco una apretada semblanza del carácter y personalidad de nuestro autor. El segundo subapartado es una «Cronología» (22-32) que se extiende desde 1579 hasta 1648 (nacimiento y muerte de Tirso), donde se actualizan los últimos datos conocidos de su vida, compaginándolos con los diversos acontecimientos históricos y culturales que él presencié. Llegamos así al «Análisis de *Don Gil*» (33-50), verdadero núcleo de las páginas introductorias y la parte más personal y meritoria de las mismas. Florit Durán empieza ubicando la comedia en la trayectoria dramática del mercedario: en la segunda década del siglo estaba en la fase de máxima producción: ya había escrito obras como *La villana de la Sagra*, *Cómo han de ser los amigos*, la *Trilogía de la santa Juana* o *Los hermanos parecidos*; coetáneas a *Don Gil* son las conocidas *Marta la piadosa* y *El vergonzoso en palacio*. Fray Gabriel Téllez había alcanzado la madurez como dramaturgo, destacando por su vena cómica. Sin que falten tragedias, autos sacramentales, comedias históricas o hagiográ-

ficas, en su repertorio predominan las comedias palatinas y las de capa y espada, subgéneros ambos donde el mecanismo del enredo es primordial. El editor afirma rotundo que «*Don Gil* ofrece el más perfecto ejemplo de la fórmula *comedia de enredo*» (36), y para demostrarlo analiza con sagacidad sus elementos dramáticos. La caracterización del personaje protagonista es esencial; su extraordinaria eficacia en las tablas se debe al uso de su ingenio, que le lleva a adoptar tres personalidades distintas (doña Juana-don Gil-dña Elvira), quedando siempre por encima del resto de las *dramatis personæ* y haciéndose cómplice del espectador. La obra es una gran quimera donde se armonizan poesía, música, comicidad, ingenio, enredo, amor, celos, danza, lances de espadas... Ya se nos advierte que como comedia que es fue concebida para la representación antes que para la lectura. El lector actual tiene que hacer un esfuerzo suplementario para captar la enorme dramaticidad del texto, de ahí que con buen tino Florit Durán escoja las escenas de la danza de la huerta (acto I) y de la sucesiva aparición de don Giles (acto III) para ir desmenuzando sus características y su efectividad sobre el escenario.

Las «Actividades» que clausuran el volumen están al servicio del estudiante de literatura, y son variadas: control de lectura, propuesta de trabajos literarios y lingüísticos, comentario de un texto, etc. A destacar el epígrafe «Otros textos, otras sugerencias» (227-234), donde se invita a relacionar la lectura de *Don Gil* con otros fragmentos de enorme interés ahí transcritos: unos versos de *El vergonzoso* donde se define y elogia la comedia nueva; el párrafo de *Cigarrales de Toledo* que refiere el fracaso del estreno de *Don Gil*; un pasaje de *La villana de Vallecas*; y también una parte del *Tratado contra los juegos públicos* del jesuita Juan de Mariana, donde se censura la costumbre de sacar a escena mujeres disfrazadas de varón, justo uno de los resortes más empleados en *Don Gil*. Estamos, en resumen, ante un libro que aúna su innegable utilidad en las aulas con el rigor científico de una edición bien hecha, bien anotada y bien prologada. El prof. Francisco Florit Durán ofrece una nueva prueba de su saber hacer tirsiano, contribuyendo con su trabajo a la mayor divulgación de la obra de Gabriel Téllez, que en definitiva es lo que importa.

Miguel Zugasti